唐代雅乐几个问题的探讨

杨丽琴
（晋中学院音乐学院，山西 晋中 030600）

【摘要】唐代雅乐在秉承历代雅乐传统的基础上，吸收容纳了当时社会俗乐、胡乐、佛道音乐，体现出特有的时代风貌，对后世及周边国家地区的雅乐产生了广泛而深远的影响。文章以梳理史料文献为基础，对唐代雅乐的社会政治功用、雅乐特点及乐调使用情况几个问题进行了初步的探讨。

【关键词】唐代雅乐；政治功能；雅乐俗化；中西乐调

雅乐是用于郊社、宗庙、宫廷礼仪、乡射等场合的祭祀性音乐，是中国古代宫廷音乐中重要的乐种之一，也是儒家礼乐文化的重要组成部分。历代王朝在政权确立之后都会制作雅乐作为本国的国乐，对于统治者来说“功成作乐不仅是帝王歌功颂德的一种形式，也是确立王朝政权的一个必不可少的环节”。唐代统治者从治国安邦、安上治民、宣扬国威、歌功颂德的政治立场出发，将“人和则乐和”的音乐观念作为制作大唐雅乐的指导思想，具有开创性的发展，一方面继承了传统儒家雅乐维护等级制度，教化人伦、歌功颂德、宣扬国威的政治作用，另一方面打破音乐神秘论的传统，摒弃夸大雅乐功能的神秘主义音乐论断，并汲取时下流行的俗乐、胡乐以及佛道等音乐的新鲜血液，体现出特有的时代风貌。

一、唐代雅乐的社会政治功用

（一）维护封建等级制度

作为礼乐文化的重要组成部分，等级化、制度化是雅乐作用于封建社会的主要用途之一，是维护封建等级制度的社会关系、维护天子至高无上的重要手段。唐代雅乐制度严格按照《周礼》中“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”的规定，从天子到士各个等级所享用的乐悬涉及到的钟磬规模、乐人人数，乐舞舞队人员编制、钟磬等乐悬规模、乐器数量、服装舞具以及使用曲目等诸多方面都有严格的规定。“宫县之乐：镈钟十二，编钟十二，编磬十二，凡三十有六虡。轩县之乐：去其南面镈钟、编钟、编磬各三，凡九虡，设于辰、丑、申之位。三建鼓亦。如之。”

对乐舞等级制度、乐舞表演的人数有明确的规定，此外，祭祀郊庙场合所用乐曲、乐调都有严格的规定，同一乐曲不同等级的场合使用不同的调高，例如《豫和》一曲，用于天神则为圜钟宫，用于五帝之黄帝则是黄钟宫。凡雅乐所涉及的层面都，作为维持社会等级秩序、巩固统治地位的有效手段。

（二）歌功颂德、宣扬国威

所谓“古之王者，理定制礼，功成作乐，所以昭事天地，统和人神。历代以来，旧章斯在”功成作乐是国家政权确立的基本环节，是帝王歌功颂德的主要方式，同时也是统治者借乐以诏告天下国家的成立方式。《秦王破阵乐》与《功成庆善乐》的创作体现了李世民宣扬国威，歌功颂德的目的。贞观元年太宗宴享群臣的筵席上演奏《秦王破阵乐》“朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。”太宗以音乐的形式提醒世人其赫赫功勋，沈冬先生认为唐太宗《破阵乐》创作的目的“是为了法古、为了使人畏威、为了使人怀德、为了宣誓偃武修文的决心。”

雅乐乐舞的演出还起到了宣扬国威的作用，《秦王破阵乐》《功成庆善乐》等乐舞不仅用于祭祀郊庙场合，也用于宴飨群臣、使节，接待外宾等重要场合，在这些场合中演奏雅乐乐舞，一来可以烘托气氛，二来可以娱乐宾客，更重要的是声势浩大的乐舞象征着大唐帝国四夷臣服的国威，《新唐书》卷一百二十七载：（贞观十六年，太宗）许以新兴公主下嫁，召突利失大享，群臣侍，陈宝器，奏《庆善》《破阵》盛乐及十部伎，突利失顿首上千万岁寿。”

《大唐西域记》卷十载玄奘行至迦摩缕波国，受到拘摩罗王招请，拘摩罗王曰：“善哉！慕法好学，顾身若浮，瑜越重险，远游异城，斯则王化所由，国风尚学。今印度诸国多有歌颂摩诃至那国《秦王破阵》者，闻之矣，岂大德之乡国耳？”曰：“然，此歌者，美我君之德也。”乐舞的传播使远在西域的印度诸国对太宗及大唐帝国产生仰慕之情，以至于拘摩罗王“常慕风化，东望已久”，并向玄奘表达了“覆载若斯，心冀朝贡”的想法，但由于山川道阻，无由自致，便派学者随玄奘前往大唐。在古代信息交流闭塞的状况下，雅乐乐舞的表演起到了宣传的作用，国家的声威与帝王的风范得到了传播。

（三）教化维规

教化维规的作用也是唐朝雅乐为政治服务的另一种表现，杜佑在《通典·乐一》中开篇就提到音乐的教化之陶冶情操的作用：“乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不去琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。”杜佑认为圣人之乐乐可以使人心向善，平和心态，教化人心。《旧唐书》乐志开篇亦言：“圣王乃调之以律度，文之以歌颂，荡之以钟石，播之以弦管，然后可以涤精灵，可以祛怨思。”刘殉等人认为雅正之乐可以洗涤人们灵魂，去除人们的哀怨。

又见杜佑《通典·乐七》中提出雅乐可以修正人的身心，可以教化人民，并引用《周礼》中的规定，提议以雅乐教化国子，他认为以乐教人则家家知乐，人人知礼，移风易俗，灭害不生，达到“以乐教和”的政治目的。

唐代统治者对雅乐教化功用的提倡也是为了向民众灌输君权神授的思想，同时也使民众形成同一性的文化认同，以期达到文化治国的目的，实现雅乐的社会文化功能。

二、唐代雅乐是雅乐、俗乐、胡乐、佛道音乐融合之产物

（一）雅乐中的俗乐与胡乐

雅俗交融主要主要体现在雅乐曲调与乐器使用与用乐场合两方面。唐代雅乐是在“陈梁旧乐，杂用吴楚之音，周齐旧乐，多用胡戎之伎，于是斟酌南北考以古音”的基础上制作而成的。初唐雅乐三大乐舞《七德舞》《九功舞》《上元舞》就吸收了西凉乐与龟兹乐，并使用了大鼓与金钲等乐器。《旧唐书·音乐一》中云：“自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。《破阵》《上元》《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。”

唐代雅乐乐曲在使用情况中也没有严格的规定，同一乐曲、乐舞可以同时使用在祭祀、娱乐、宫廷宴会等不同场合，有的燕乐乐舞只是更以衣冠、乐器，便参与雅乐演奏之中，有的乐舞甚至原封不动的搬入雅乐演奏中。立部伎中的乐舞《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万寿乐》《龙池乐》《破阵乐》不仅隶属于燕乐，同时也用于雅乐祭祀场合。邱琼荪先生《燕乐探微》云：“至如郊庙所用之乐舞也多擂大鼓，杂以龟兹之声”，郊庙本应用钟磬等乐器，但在唐代却将大鼓用于典礼祭祀场合，可见唐代雅乐用乐中雅俗杂陈的现象。

唐玄宗时期，唐代由雅、俗、胡杂陈继而走向雅俗胡交融，开元二十四年，玄宗“升胡部于堂上”标志着唐代雅俗乐进一步的融合。《旧唐书·音乐一》云：“玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会……太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。”《资治通鉴》中同样记载玄宗时期宴会时太常雅乐、燕乐、鼓吹乐、胡乐、教坊乐散乐等乐同台演出的情况，同一场合，不同性质，不同种类的乐种相互之间的交融是符合常理的。

（二）雅乐中佛教与道教音乐

玄宗朝神秘浪漫的道教学说，朝野盛行，道教与具有道教色彩的音乐充溢于宫廷音乐，酷爱音乐的唐玄宗亦钟情于佛教、道教音乐，《新唐书·礼乐十二》云：“帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。”

具有法曲性质的大曲不仅使用于宴会，同时也用于祭祀，如《旧唐书·音乐一》记载的天宝年间制作的《混成》与《太一》就用于祭祀玄元皇帝的降神与送神中。又“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》”文宗欲重建大唐雅乐，于是命冯定等人制作《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》，听完之后才找到雅乐的感觉。《全唐文·霓裳羽衣曲赋》中将《霓裳羽衣舞》比拟为神仙之曲，指出《霓裳羽衣舞》实乃“雅乐奏而合律、妙乐作而入神”，“今我皇绝唐尧之业，继圣祖之德，制礼作乐，而和兆人。端拱垂衣，而朝万国。于是陈广乐，宴群臣，郑卫之声是远，神仙之曲是亲。雅音奏而合律，妙乐作而入神。”道调、法曲之音乐风格近似与雅乐，将之并用于雅乐演奏场合，体现出唐代雅乐思想的兼容并蓄。

唐代是历史上少有的开放、包容性的时代，无论在政治、文化、宗教还是音乐艺术都能体现出这一点，在音乐领域中“胡汉交融、华夷结合”的现象非常明显，雅乐作为唐代音乐的一种，自然也受到了时代风气的影响。正如唐人所言，“作先王乐者，贵能包而用之，纳四夷之乐者，美德广之所及也。”

三、唐代雅乐乐调是中西乐调结合的产物

唐代雅乐乐调理论沿用了隋代郑译乐调理论，而隋之乐调则是郑译以苏祗婆“五旦七调”理论为基础而制成八十四调的。《隋书·卷十四，音乐中》载：“有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声……译因习而弹之，始得七声之正……译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”

郑译转述苏祗婆五旦七调理论是以五弦琵琶（胡琵琶）的定弦及各柱音高为依据，“五旦”即五弦琵琶的五个散音，将之转换为黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗“五均”，“五均”各有七调，合为十二律，每律有七个音，每音成一调，故每律七调共计，八十四调。唐代雅乐乐律制定者祖孝孙亦是隋朝旧臣，时任协律郎之职，并参与了隋初君臣举行的“开皇乐议”，参订了隋代雅乐的制定，因此，祖孝孙考订唐代雅乐乐律时也受到了龟兹乐调的影响。

从中国古代音乐史发展的实际情形来看，魏晋南北朝以来，中外交流日益频繁，外族音乐在无形之中融入了中国传统音乐之中，隋代郑译之八十四调就是在中原乐调与外来乐调不合的状况下，运用“五旦七调”理论解决了这一问题，而唐朝作为传统音乐与外来音乐相融合的阶段，自然需要这样的乐调理论来指导雅乐的践行，正如史料中所述祖孝孙“考以古音、斟酌南北、所涉胡戎之伎”而制作出大唐雅乐八十四调，作为隋朝太乐署之协律郎对郑译所推之“五旦七调”理论势必会对祖孝孙制定乐调产生一定的影响。

对于唐代雅乐乐律源于龟兹乐调系统史书中有这样的记载：“郑译得西域苏祗婆五旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。”凌廷堪在《燕乐考原》中说：“自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐，皆原与此，不过缘饰以律吕之名而已……不知所谓生声立调者，皆苏祗婆之余绪。”林谦三在《隋唐燕乐调研究》中亦说：“唐初沿用隋乐，其后祖孝孙张文收等前后定雅乐，其乐调与龟兹乐亦不无关系。”

唐代雅乐不仅是沟通人身、协和天地的工具，更重要的是帝王建功立业的标志，将胡乐、俗乐、道调法曲融入雅乐体系中，使唐代雅乐体现出一定的生命张力，而雅乐乐调体以隋朝之苏祗婆“五旦七调”，形成了大唐雅乐八十四调，此外，雅乐乐曲在演奏中大胆地运用了旋宫转调等手法，对唐代乐律、乐调理论作出了一定的贡献，是雅乐文化的进步与发展。

参考文献

[1] 葛兆光. 中国思想史(第二卷)[M]. 上海:复旦大学出版社，2001.

[2][唐] 李林甫，等. 唐六典 [M]. 北京：中华书局，1992.

[2][宋] 薛居正，等. 旧五代史 [M]. 北京：中华书局，1977.

[3] 沈冬. 唐代乐舞新论 [M]. 北京：北京大学出版社，2004.

[4][宋] 欧阳修，等. 新唐书 [M]. 北京：中华书局，1975.

[5] 林谦三. 隋唐燕乐调研究 [M]. 上海：上海商务印刷馆，1989.

[6] 凌廷堪. 燕乐考原 [M]. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，1986.

作者简介：杨丽琴（1982-），女，晋中学院音乐学院，硕士，研究方向：中国音乐史。